Historia de la literatura argentina

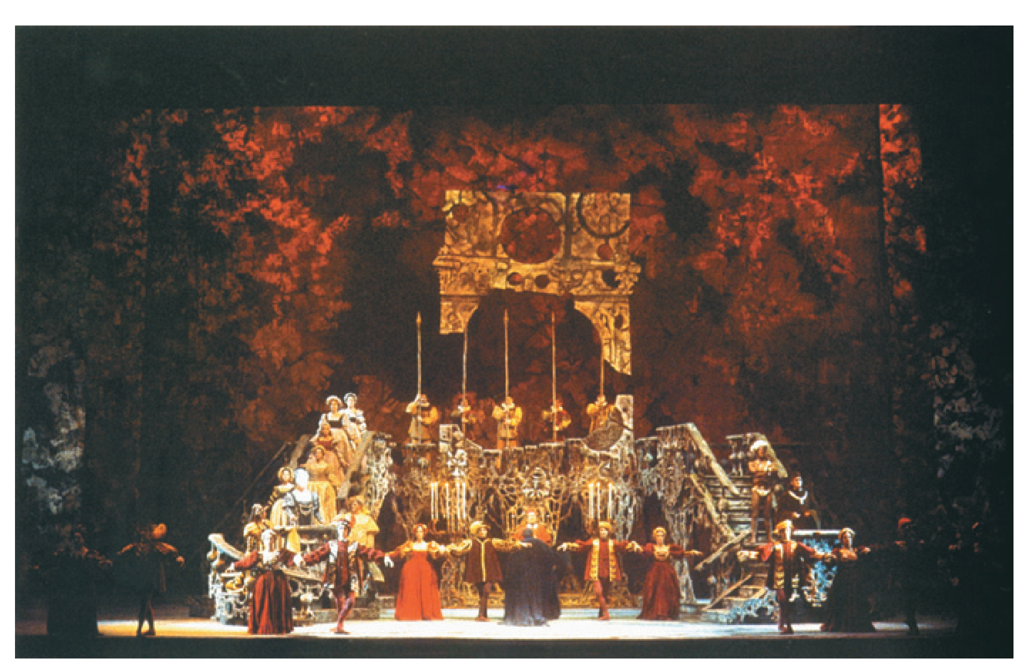
61 Teatro abierto

Roberto Cossa
Carlos Somigliana
Germán Rozenmacher
Ricardo Halac
Ricardo Talesnik
Juan Carlos Gené
Sergio De Cecco
Eduardo Pavlovsky
Griselda Gambaro
Ricardo Monti
Patricio Esteve
Oscar Viale
Aída Bortnik
Carlos Gorostiza



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Escena de *Bomarzo* de Alberto Ginastera, sobre una novela de Manuel Mujica Lainez (Teatro Colón, 1972). Prohibida en 1967, durante el gobierno del general Juan Carlos Onganía, *Bomarzo* se convirtió en un símbolo del poder de la censura

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

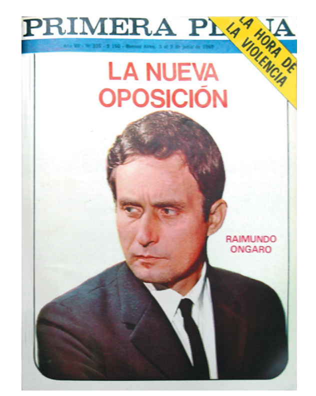
Colaboró: Ariel G. Gurevich

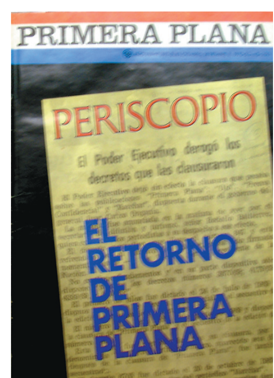
Colaboración Especial: Prof. Aníbal Ernesto Benítez

ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Entrada del Teatro del Picadero (Rauch –hoy Enrique Santos Discépolo– entre Río Bamba y Callao), sala emblemática completamente destruida en el incendio del 6 de agosto de 1981

Teatro abierto





Tapas de *Primera Plana* (1962-1969/1970-972) números 336 (1969), cuando todavía no se avizoraba el cierre de la revista, y 397, que marcó su vuelta después de 13 meses de clausura

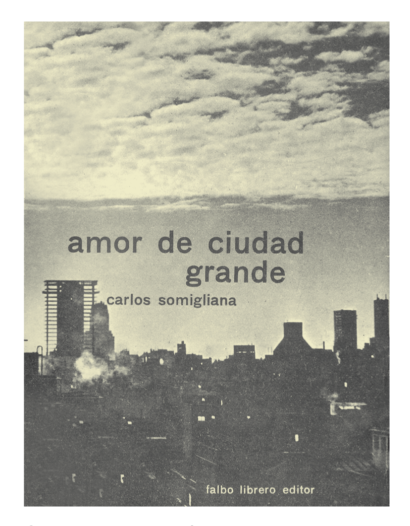
Escenarios para la resistencia

Durante los gobiernos peronistas se desarrollaron distintos teatros independientes del circuito comercial y paralelos a la alternativa del teatro culto oficial que consagró a Leopoldo Marechal y especialmente su *Antígona Vélez* (estrenada en 1951). Con la caída de 1955, se inicia una etapa de modernización de la escena argentina que incluye tanto el trabajo de dramaturgos –por ejemplo, Dragún o Gorostiza–, practicado desde hacía una década, hasta la consolidación de nuevos escritores y directores; el aporte de varios de ellos continúa hasta hoy: Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana, Ricardo Halac, Julio Mauricio, Alberto Adellach, Ricardo Talesnik, Oscar Viale, Sergio De Cecco, Juan Carlos Gené, Jorge Petraglia, Francisco Javier, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, entre otros. Las revistas especializadas *Talía* y *Teatro XX* –esta última dirigida por Kive Staiff y que contaba con críticos como Ernesto Schoo–, y también *Primera Plana* –semanario que incorporó la opinión en política y cultura–, fueron órganos de legitimación y difusión de la actividad teatral de la época que reelaboró, en unos casos, la corriente *realista* –inspirada esta vez por Arthur Miller y Tennessee Williams–; en otros, cultivó formas del teatro del *absurdo* –a la manera de Beckett, Ionesco, Adamov y Pinter– o recuperó la *comedia asainetada* de arraigada tradición local. Según Gambaro, no se trató en rigor de una generación: si bien muchos habían nacido más o menos por el mismo año y estrenaron sus primeras obras por la misma fecha, los separaban "marcadas diferencias estéticas. Creo que lo que nos unió fue, posteriormente, una situación política. Es decir, cuando la situación en la Argentina se hizo cada vez más dura y advino la dictadura militar, entonces, creo que cada uno de nosotros se dio cuenta de que, de distinta forma, compartíamos los mismos principios". En efecto, hacia fines de los '60 y durante la década siguiente, en relación primero con el golpe de Onganía y, después, con el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, se desenvuelve un período de acentuada politización, que encuentra otro cauce más en la producción de autores que tradujeron su disconformidad respecto de la condición reaccionaria y los "falsos" valores de la clase media –que, a la sazón, constituía el principal público para su teatro–, como Ricardo Monti, Patricio Esteve, Mario Diament, Mauricio Kartun o David Viñas. El ciclo de *Teatro Abierto*, entre 1981 y 1983, a las puertas de la democracia, que pondrá en escena a muchos de los autores antes mencionados, también significó un espacio de confrontación política aunque no subversivo desde el punto de vista estético. Fue mejor –en palabras de Gambaro– "un fenómeno de solidaridad entre la gente de teatro y el público; recuperó al público, destruyó la atomización, ese aislamiento que había impuesto la dictadura". Los veintiún espectáculos del primer ciclo –que entendió que el teatro era una forma de compromiso social y de praxis política–, de manera directa o solapada, constituyeron un ataque contra el discurso autoritario en plena crisis y animaron la reflexión que se suscitaba nuevamente sobre la libertad en todas sus manifestaciones.

> "Subsidiaria del ritmo de cambio histórico de la Modernidad (...), la producción dramatúrgica emergente en los sesenta hizo del gesto de cuestionamiento su razón de existencia, su fundamento de valor." Jorge Dubatti

Poner la vida en escena

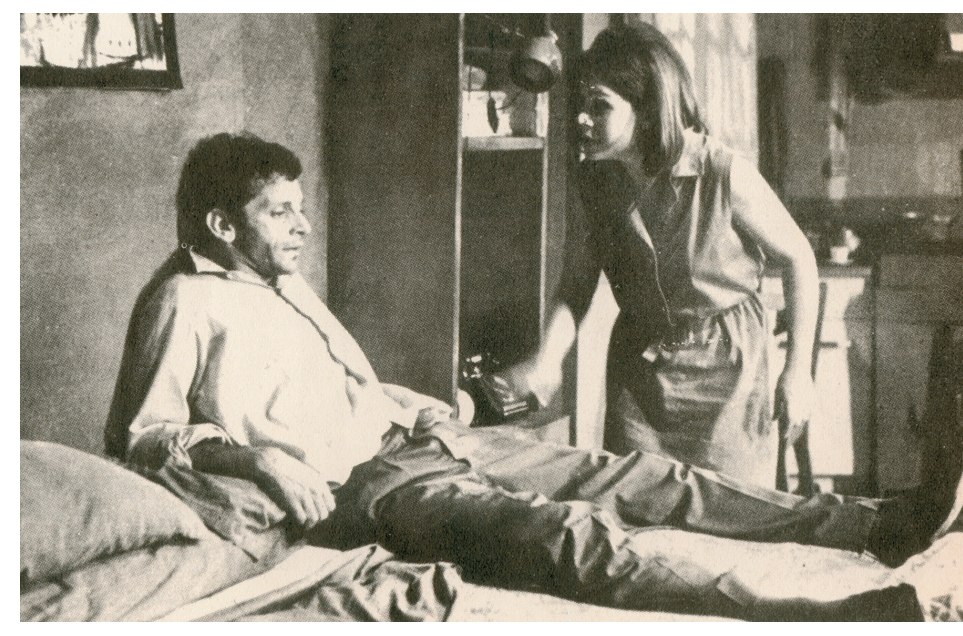
El realismo, desarrollado en el Río de la Plata por Florencio Sánchez y reelaborado en los '50 por Carlos Gorostiza, en contacto con la poética de Arthur Miller –que articula hombre y sociedad, responsabilidad individual y causalidad histórica– alcanza a dar otra vuelta de tuerca, a partir de los '60, en la producción de Roberto Cossa (Buenos Aires, 1934), Carlos Somigliana (Buenos Aires, 1932-1987), Germán Rozenmacher, Ricardo Halac (Buenos Aires, 1935), Ricardo Talesnik (Buenos Aires, 1935), Juan Carlos Gené (Buenos Aires, 1928), entre otros. El teatro, en estos casos considerado un medio de conocimiento, busca reflejar la realidad de una época y apunta a comprobar una tesis social: el sujeto, alienado y opuesto a las convenciones que lo oprimen, bucea en su interior y en las relaciones personales para reconstruir su identidad, pero no sale victorioso. Escrita y estrenada en 1964, *Nuestro fin de semana*, de Cossa, inaugura un tema que será recurrente en la obra de este autor: las ansias de mejora económica, los infortunios y las desilusiones de los argentinos. Inspirada en *La muerte de un viajante*, de Miller, cuenta la historia de Raúl, un vendedor de una compañía de máquinas de escribir que anhela tener una pequeña empresa para independizarse, argumento a partir del cual se ponen en escena las desavenencias de la clase media argentina cuando debe enfrentar la realidad imperante, empeñada en desdibujar los deseos de progreso y superación: "Hace 17 años que entré en la compañía y no tengo más que esto: esta vieja casa alquilada y lo que hay dentro de ella. (...) Tengo 42 años, Daniel: yo no puedo esperar mucho más.



Cubierta de la edición de *Amor de ciudad grande*, de Carlos Somigliana

(...) Llega un momento en que uno tiene necesidad de crearse una posición, de ser alguien". Como señala el autor, Raúl "encarna esa imagen del hombre común que fracasa en el capitalismo". Con el fin de apartarse de los estereotipos maniqueos que habían singularizado el realismo socialista a través de personajes positivos y desenlaces que sugieren que es posible modificar la situación social compleja, Cossa adscribe a una variante reflexiva en la que los personajes se cuestionan su razón de ser en la vida y se proponen crecer en un entorno que se vuelve opositor cuando deciden cambiar algo. El resultado es una representación objetiva, casi naturalista, sin mensajes moralizantes ni pedagogías. Raúl y su esposa Beatriz, un matrimonio sin hijos, reúnen en su casa a sus amigos: la hermana soltera, atada a un pasado familiar que ya no existe; el matrimonio infeliz de la mujer que asiste a conferencias sobre cualquier tema y del esposo que ahoga frustraciones en el alcohol; el soltero que sueña con embarcarse por el mundo persiguiendo más libertad que la que ya tiene. A medida que transcurren las horas, las comidas y las charlas, estos seres unidos por la amistad y por la costumbre van desnudando sus vidas rutinarias, insatisfechas, evidenciando que los cambios necesarios para concretar sus anhelos no son tan fáciles de realizar porque la acción no los caracteriza; más bien son expertos en dialogar sobre lo que "debería ser", con frases hechas y lugares comunes que muestran el estancamiento. *Amor de ciudad grande,* de Carlos Somigliana, estrenada en 1965, trata sobre el encuentro amoroso entre un joven conscripto y una veterana prostituta en la ciudad de Buenos Aires, que fagocita a sus habitantes y los somete a remar contra los sentimientos puros y las conciencias inocentes. Pareja sin futuro, el joven desea volver al campo donde se crió; la prostituta no tiene retorno: es la imagen de la degradación de una sociedad que no alcanza a comunicarse: "¡Las palabras! Están tan gastadas, son tan vacías las pobres... Hemos abusado tanto de ellas, las hemos usado tan falsa, tan traidoramente, que ya no significan nada.". Inclinado por el estereotipo y la nota melodramática, Somigliana explica, sin sugerencias, que los hombres –que hacen "gestos absurdos" o piden socorro "detrás de la vitrina de los ojos"–, ahogados por la soledad y la incomprensión, pagan con la muerte física o con el fin de sus ilusiones. Tanto *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Rozenmacher, como *Estela de madrugada* (1965), de Halac, son obras que defienden la libertad del individuo que no acepta la mediocridad pero que, en el intento de cumplir con su utopía, fracasa. Estela, por ejemplo, es un personaje que renuncia al rol de "buena hija", "empleada ejemplar" y "esposa abnegada" pero que queda aislada en una sociedad que no la entiende. En el

mismo sentido, Néstor Vignale, el protagonista de *La fiaca,* de Ricardo Talesnik, estrenada en 1967 con inusual éxito de público, es el "empleado más cumplidor, el más eficiente", que un día decide faltar a Fiagroplast, la empresa donde trabaja hace diez años, "porque sí, porque se me dan las ganas"; no quiere pedir médico o mentir, ni siquiera avisar que estará ausente: desea protagonizar un acto de rebeldía mayúsculo ese lunes a primera hora de la mañana, contra la muerte rutinaria que recibe a cambio de un sueldo miserable ("Tengo que levantarme por ochocientos treinta y dos pesos... Lavarme la cara con agua fría, afeitarme, hacerme la corbata, meterme en el subte o colgarme de un colectivo, mirar los coches de los demás, pasar delante de las vidrieras, saludar sonriendo a un tipo que no tragás, aguantarme la cargada del ascensorista... ¡todo por ochocientos treinta y dos pesos!") y, cansado del yugo, a favor de la autarquía ("Yo soy mi jefe, mi gerente, mi patrón, mi dueño, todo..."). El personaje, que soñó de chico cosas que nunca se cumplieron, puesto dolorosamente ante su realidad de mediocre, opta por negar el orden al que ha sometido su vida y replegarse en la "fiaca", "decir no" frente a la avalancha sobre el "yo" de una serie de actos vacíos a fuerza de automatismo. Se levanta contra la estructura social que garantiza su supervivencia y desenmascara la situación de haber sido burlado en su buena fe: "¡En la escuela me enseñaron que tengo que ser obediente; que hay que estudiar mucho y no faltar nunca, como Sarmiento; que los padres son lo mejor del mundo; que hay que creer en Dios, amar a nuestros semejantes...! (...) ¡El ahorro es la base de la fortuna, en la vida hay oportunidades para todos, (...) el que persevera triunfa!". Pero, a su vez, no puede dejar de caer a causa de las fisuras de la inoperancia; por el alejamiento de su esposa y su madre, mujeres ocupadas en cumplir –para mantenerse– con los códigos sociales; en contraste con el empleador kafkiano, que reclama obediencia; por el compañero de trabajo, que desearía hacer lo mismo que él pero no se atreve. El texto hace un viraje cuando, sorpresivamente, la aventura personal de Néstor es leída socialmente como un acto gremial; este moviliza a los medios y pone en peligro la integridad de la empresa, que disculpa su conducta irregular. El personaje entonces claudica: si ahora "es alguien", si "ha triunfado" –como le señala el mandato social–, también es la "nada" reabsorbida por el sistema, que vuelve a pactar con él y lo convierte en un nuevo engranaje. Con un lenguaje que fotografía el habla porteña, con sus modismos, lugares comunes y sobreentendidos, Talesnik apunta a la caricatura de personajes que, en su patetismo, acercan esta obra a la tradición del grotesco argentino. Otras obras del período que cuestionan valores y costumbres de la clase media (la familia como primer núcleo de cohesión social, el matrimonio como garantía de felicidad, la amistad como relación que arraiga en la fidelidad y comprensión mutuas) y las tensiones de la sociedad argentina emergente después del peronismo son *Se acabó la diversión* (1967), de Gené, *¿A qué jugamos?* (1968), de Gorostiza, y *El gran deschave* (1975), de Sergio De Cecco, que, con el recurso del encuentro personal y el desenmascaramiento de individuos y relaciones sociales, son tributarias de las reflexiones de Edward Albee en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1962), obra de exacerbado psicologismo, exitosa en Buenos Aires durante 1964.

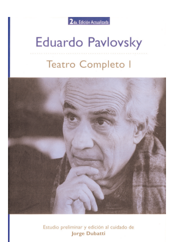


Norman Briski y María Cristina Láurenz en una escena de *La fiaca*, de Ricardo Talesnik


Roberto Cossa

Vuelta al sainete

Hacia fines de los '60, piezas de Oscar Viale (Buenos Aires, 1932-1994) significaron una estilización del viejo sainete, en la medida en que, a través del humor –que muchas veces llega hasta el absurdo o se torna humor negro–, reflejaron la realidad de manera "deformada" y apelaron a la caricaturización de las costumbres y a la presentación de tipos sociales. Pero, a distancia de aquel, la parodia o la sátira practicada alcanza a todos los estamentos por igual; no hay personajes y situaciones que encarnen principios que, por su respetabilidad, se traten "seriamente". *El grito pelado* (1967), *La pucha* (1969) y especialmente *Chúmbale* (1971) son una muestra de la evolución del género de tradición vernácula y su resignificación. *Chúmbale* –que tiene una versión cinematográfica de 2002, dirigida por Aníbal Di Salvo y con la actuación de Enrique Pinti– presenta a una familia de clase trabajadora, cuyos miembros se tratan con extrema hostilidad, gritan (o "chumban") en lugar de hablar, en un *crescendo* de voces que traducen la agresión irracional, acentuada por el espacio reducido de la casa en que deambulan encerrados física, espiritual y culturalmente. *La nona* (1977), de Roberto Cossa, apela de igual manera a la familia como personaje colectivo para expresar la decadencia de los lazos afectivos y la lucha de sus miembros por la supervivencia, recurriendo a mentiras, manipulaciones, abandonos, para aventajarse en la propia posición. Cossa recupera, en este caso, una tradición teatral muy eficaz para la crítica social: el sainete de tipo inmoral o tragicómico, que apuntaba a convertirse en un medio de reflexión sobre ciertas conductas reprochables, muchas veces, emergentes en condiciones históricas y sociales de crisis de valores y recursos. *La nona* –que también fue llevada al cine por Héctor Olivera y con el protagonismo de Pepe Soriano– se estrenó como obra de teatro durante la última dictadura militar. "Yo la escribí sin ninguna pretensión de generar ni un arquetipo ni una metáfora", explica el autor. "Después se convirtió. Incluso, cuando la estrenamos con tanto éxito semana tras semana, surgió el debate, se hacían charlas y la gente hablaba sobre qué era la nona. Salían las cosas más disparatadas, pero nadie decía que era la abuela. La muerte, la inflación, el imperialismo; nadie decía la abuela. Yo, al final, inventé que era la muerte. (...) Yo perdí amigos, compañeros de trabajo, gente querida como el padre Mugica. La muerte estaba ahí, se caían los cadáveres. Pero cuando pensé en el personaje, pensaba sólo en mi abuelo. Los tics, las palabras, ese extrañamiento que tienen los viejos, que se quedan como solos." En Cossa, el resurgimiento del género se da a través de la parodia de *Don Chicho,* de Alberto Novión. *La nona* toma como motor de la acción el egoísmo del personaje de Chicho –uno de los nietos de la abuela centenaria–, quien para llevar una vida sin esfuerzo se vale del trabajo de los demás, alegando que es un compositor de tangos. Paralelamente, cobra vida el personaje de la Nona, voraz devoradora de comida, que desde la aparente inocencia senil va consumiendo todo a su alrededor, incluso las vidas de sus familiares, y desbaratando sin intención las tretas de Chicho para no trabajar. De esta manera, quien parecía una víctima de la mala intención del vago de su nieto se convierte minuto a minuto en una fuerza letal imparable, identificada en su momento con la decadencia del país que sobrevive a todos los intentos de desplazarla. *Los compadritos* (1985) también cuestiona el realismo mimético con el uso de la parodia y la caricatura en una trama construida alrededor de la realidad argentina, entre los años 1939 y 1945, en plena guerra mundial, que en su metamorfosis llega hasta lo irracional o absurdo.



Tapa del primer tomo de las obras completas de teatro de Eduardo Pavlovsky



Eduardo Pavlovsky

El “teatro total”

Eduardo Pavlovsky (Buenos Aires, 1933), proveniente de una familia de médicos liberales, no empieza su carrera teatral sino después de egresar de la carrera de medicina en 1957. Accede al teatro a partir de la invitación que le hace una prima a participar como actor de un grupo dramático amateur. Poco después y al tiempo que se orienta hacia los estudios psicoanalíticos, decide formarse en el campo actoral con dos figuras centrales del *Nuevo Teatro*: Alejandra Boero y Pedro Asquini. En los años ’50, la escena teatral en Buenos Aires conoció el teatro de vanguardia francesa a través de las puestas de obras de Ionesco, Adamov y Beckett, realizadas por Francisco Javier y Jorge Petraglia. El estreno en Buenos Aires de *Esperando a Godot* (1956), de Beckett, fue decisivo para que Pavlovsky se volcara a la actuación y, sobre todo, para que se animara a incursionar en la dramaturgia: “Descubrí un teatro diferente, que me hacía salir del género de la comedia, que me tocaba corporalmente, (...) que me explicaba la vida de otra manera, (...) me abrió un panorama existencial: de golpe me encontré en el escenario con un lenguaje que era el mío”. Con el fin de incursionar en el estudio y la difusión de las líneas vanguardistas desarrolladas en Europa ya mencionadas, y además la de Fernando Arrabal, en 1960 Pavlovsky fundó el grupo *Yenesí*, dedicado a la representación de obras experimentales extranjeras y nacionales, y también de algunas piezas de estructura más tradicional como las de Chejov, Dürrenmatt o Pirandello. Con el grupo *Yenesí*, Pavlovsky estrena las primeras obras de su autoría: *Somos* (1962) y *La espera trágica* (1962). Esta última, que alcanza la consagración del público y de la crítica especializada, adopta la lógica propia del teatro del absurdo para desarrollar una acción que tiene lugar en una reunión donde cuatro personajes: “El”, “Ella”, “El desconocido” y “La Señora”, acompañados por 27 invitados invisibles, entablan entre sí diálogos desatinados e intrascendentes, como los que tenían lugar en *La cantante calva* de Ionesco, que ponen de relieve que nadie se escucha ni se comprende. A partir del año siguiente y hasta final de la década del ’60, gracias al prestigio que obtiene su trabajo, empieza a ser convocado por fuera del grupo para representar personajes de Pinter, Sanders, Joe Orton. También escribe y estrena *Un acto rápido* (1965), *El robot* (1966), *Ultimo match* (1969). En forma paralela a la tarea escénica, el dramaturgo elaboró reflexiones teóricas sobre las variantes vanguardistas nacionales vigentes; en ellas, redefinió el teatro del absurdo como “teatro total”, en tanto está en la búsqueda de una realidad totalizadora, es decir, “es un teatro que intenta conectarnos con aspectos absolutamente ‘reales’ de nuestra personalidad, (...) un teatro que intenta representarnos más auténticamente en nuestra realidad cotidiana tan ajena de mensajes y discursos grandilocuentes”. Para el autor, la verdadera “realidad” no es aquella a la que se alude generalmente con este término sino que es indefinida, confusa, ambigua, absurda. En esta etapa del teatro de Pavlovsky, caracterizada por la intención deliberada de romper con los códigos del realismo teatral y empeñada en develar el absurdo subyacente en las convenciones, las obras presentan personajes desprovistos de un pasado social e histórico, para proponer tramas armadas sobre la base del encadenamiento de *gags*, parlamentos sin ilación lógica, situaciones que atentan contra el sentido común, ancladas en los acontecimientos inmediatos.

> “[La obra de Pavlovsky se muestra] con sus dudas y preguntas, lúcida en su penetración de la incomunicabilidad, de la incoherencia de las relaciones humanas, de la soledad, del amor que no encuentra su objeto.” Pablo Palant

Los absurdos del poder

ANÍBAL ERNESTO BENÍTEZ

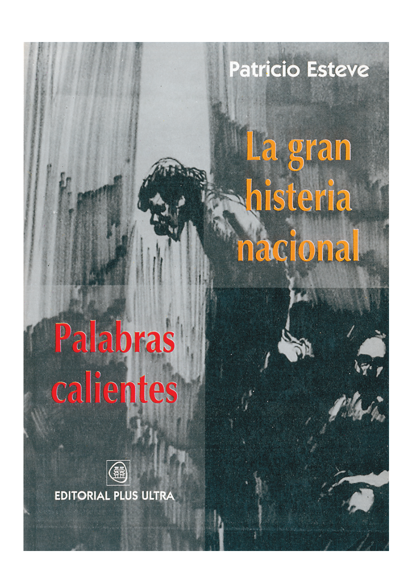
Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928), censurada y exiliada durante el Proceso de Reorganización Nacional, es una de las escritoras más representativas del teatro argentino contemporáneo. Su producción comprende obras que oscilan entre el absurdo y el realismo crítico. En 1965 se estrena *El desatino*, que se nutre de los aportes de Samuel Beckett y Harold Pinter y sienta los precedentes de las creaciones posteriores de la dramaturga. En ese sentido, los procedimientos característicos del teatro del absurdo –encauzados a la construcción de un argumento que obstruye toda posibilidad de remisión a la realidad y a la exposición de escenas descabelladas, comprensibles solamente en el contexto específico de la trama– son reelaborados en textos como *Dar la vuelta* (1972/1973), *Decir sí* (1974) y *Puesta en claro* (1986). En ellos, se perfila un interés por la reflexión acerca de problemáticas de carácter social y político, como las relaciones de poder en términos de dominante/dominado –que no se restringen al ámbito político, sino que atraviesan todas las esferas de la actividad humana–, el autoritarismo y el lugar del discurso femenino en la sociedad patriarcal. *Decir sí* pone en escena a un peluquero y a un cliente. Este último es forzado mediante juegos de miradas, pedidos y órdenes a ejecutar una exigencia que resulta impertinente: ocupar el lugar del comerciante, es decir, cumplir con la tarea que este lleva a cabo. El hombre no solo no se niega sino que obedece servilmente. El desenlace


Fotografía de Griselda Gambaro

trágico es inevitable: el cliente es asesinado por el peluquero a pesar de que aquel haya cumplido con lo requerido. En *Dar la vuelta* –en un ámbito de criminales–, se destaca la actitud del cabecilla y dos integrantes de la banda, Joe y Valentina. El primero domina al resto del grupo a su antojo, mientras que los dos últimos intentan en vano escapar de su presente de marginalidad: Valentina procura reivindicarse mediante el matrimonio, hecho que se torna imposible, ya que el día de la fiesta de bodas –en la que, en consonancia con la adscripción del texto al absurdo, el marido está ausente–, el jefe la asesina y Joe, que parecía consciente de su situación, finalmente se rinde ante quienes lo subyugan. La obra se destaca asimismo por las constantes mutilaciones corporales de las que es víctima Joe, que constituyen una clara metáfora de la pérdida de la subjetividad y del dominio del propio cuerpo. Tanto *Decir sí* como *Dar la vuelta* se perfilan entonces como producciones que intentan dar cuenta de la imposibilidad de huida ante el avasallamiento de un poder de carácter omnipresente y opresivo. El cliente de *Decir sí* se desplaza hacia su propia destrucción al carecer de la capacidad para negarse a ser sometido; los personajes de *Dar la vuelta* no poseen escapatoria alguna, ya que cualquier intento de huida determina la tragedia. *Puesta en claro* parece desviarse de esta concepción del poder vertical que no puede ser doblegado puesto que, en este caso, la resolución del conflicto se encamina hacia una visión relativamente más optimista. La obra se abre con un diálogo –entre un doctor, un colega suyo y Clara, una mujer ciega–, que remite a situaciones disparatadas –burlas por parte del primero hacia la mujer, intento de negar el fracaso de la cirugía que le practicaron para curar su ceguera–, pero que revelan el marcado sadismo del médico que, finalmente, decide llevarla a vivir con él. En la casa, Clara se encuentra con los hijos del médico y el abuelo. Allí es posible observar el engaño del que es víctima: los niños son en verdad hombres mayores y el abuelo intenta convencerla de mantener relaciones sexuales con él. El doctor, mientras tanto, exige una vida conyugal ideal y le proporciona un trato signado por la crueldad. Así, una a una se suceden las situaciones de mentira, humillación, escarnio e inclusive violación de Clara por parte de los habitantes de la casa. Pero *Puesta en claro* logra dar un giro que remite a la reivindicación de quien es sometido: el desenlace trágico está, en este caso, vinculado con los victimarios y no

con la víctima. Los hijos que consumaron la violación y el doctor son envenenados por la protagonista y su partida de la casa constituye el despertar de su conciencia. Otra producción de Gambaro, más cercana al realismo, retoma la problemática del uso del poder y sus secuelas: *La malasangre* (1982), que tiene como escenario el Buenos Aires de la Federación rosista. El argumento se dispara en dos direcciones: en principio hacia la alegorización de un período específico de la historia argentina, pero también hacia el presente en el que fue escrito: la Argentina de la dictadura militar, caracterizada por la sistemática violación de los derechos civiles. Nuevamente es una mujer la que debe enfrentarse al poder despótico de un hombre, en este caso, su padre. Este último hace padecer a su familia y a su entorno todo tipo de vejámenes. Pero la decisión del padre de asesinar a quien su hija ama desencadena en esta la pérdida del temor y la rebelión. Las mujeres ocupan un lugar de preponderancia en las obras de Gambaro. *Cuatro ejercicios para actrices* (1970) –compuesta por cuatro piezas breves–, *Antígona Furiosa* (1986), *Mi querida* (2001) y *La señora Macbeth* (2002) están focalizadas en personajes femeninos. Más allá de sus características específicas, en todos estos textos existe una indagación constante y profunda acerca de lo femenino y una explicitación del lugar de la mujer en términos sociales. *Antígona furiosa* retoma el mito clásico de Antígona, abordado por Sófocles, en relación con la imposibilidad de enterrar a los "desaparecidos" y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo; *Mi querida* está basada en el cuento "Duschechka" de Antón Chéjov y *La señora Macbeth* es una apropiación crítica de la tragedia de Shakespeare. *Mi querida* es el monólogo de Olga, una mujer que narra la historia de sus sucesivas relaciones de pareja. La figura femenina se construye a partir de una marcada necesidad de afecto y compromiso. Cada uno de los compañeros constituye la razón de su vida. Así, por ejemplo, cada vez que se casa, la protagonista percibe el oficio del marido como aquello que la define a sí misma. Constantemente preocupada por quien ama, su sentido de la humanidad se completa con la adopción del hijo de uno de los hombres que la había abandonado. La maternidad hace que para Olga la vida adquiera un nuevo sentido. *La señora Macbeth* otorga la palabra a Lady Macbeth, personaje de la tragedia shakespeareana en la que su marido logra hacerse del reino de Escocia influido por las palabras de su mujer y, con el objetivo de mantener su poder, comete una serie de crímenes. Lady Macbeth aparece en principio subsumida al discurso de su marido. Constantemente justifica los actos del rey y construye su existencia a partir de un fuerte sentimiento de devoción y sumisión. Se trata de la imposición del discurso del varón a la voz y la subjetividad femeninas. Sin embargo, el desarrollo de la obra plantea, de la misma manera que *La malasangre*, una vacilante reapropiación de la individualidad: Lady Macbeth duda de la legitimidad de su amor y el sentimiento de rechazo impulsado por su condición de cómplice de los crímenes de su marido se enfrenta con el amor incondicional que la llevaba a sostener un discurso sin fisuras de defensa de los intereses maritales. La mujer como eje argumental está presente también en *Falta de modestia* (1997), un breve monólogo de una presidiaria que reflexiona acerca de las causas que la llevaron a la cárcel. En términos generales, la cuestión femenina se manifiesta como aquello que desde el punto de vista masculino debe ser disciplinado. La violencia de carácter físico y simbólico que se le inflige en algunas de las producciones de la autora, no impide que a la vez la mujer ocupe el lugar de la rebeldía y de búsqueda de una liberación que se proyecta incluso a los personajes masculinos, aunque no muchas veces esta pueda ser obtenida.


Mario Alarcón, Gabriel Fernández, Mercedes Fraile y Esteban Pico durante la representación de *Dar la vuelta*, de Griselda Gambaro



Tapa de *La gran histeria nacional* y *Palabras calientes*, de Patricio Esteve

Historia, política y teatro paródico

A comienzos de la década del '70, una serie de dramaturgos piensa el teatro en claros términos políticos, asociado al desarrollo del revisionismo histórico y a una crítica virulenta al autoritarismo militar de turno. *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores conformado por Cossa, Rozenmacher, Talesnik y Somigliana, aludía al medio en que Perón volvería del exilio. "Comenzaba con un símbolo de lo que sería la quintaesencia del peronismo: el hombre del bombo", comenta Cossa. "Este hombre convoca a Perón y Perón vuelve como una especie de fantasma. A medida que pasa la obra se avanza desde una marcha que no es más que un grupo de descamisados, casi como una murga, hasta que termina siendo una marcha muy grande, violenta: el Cordobazo. Al final, Perón los abandona". Y agrega: "Básicamente les pegábamos a todos. A Perón, a la izquierda, a la derecha ni qué hablar, a los sindicalistas. No quedaba nadie en pie. (...) Fue una obra muy provocadora. Pero nosotros también estábamos inmersos en ese clima de gran, de terrible politización". La parodia de *El avión negro* reaparece en otros autores, que siguen el modelo brechtiano, como Patricio Esteve (Buenos Aires, 1933-1995). *La gran histeria nacional* (1972), como señala Pellettieri, intenta "rectificar la historia oficial del país, a través del credo ideológico del 'compromiso', la pieza didáctica, el rechazo de la autonomía del teatro y su inclusión dentro de las prácticas sociales". Mientras la historia oficial recoge el testimonio de los grandes personajes en un tono solemne, vehiculizado por el discurso de corte tradicional de una maestra a sus alumnos; paralelamente la "gran histeria" hila los episodios significativos de conformación de la Argentina, de forma satírica, provocando hilaridad con el uso de anacronismos, contrastes en los niveles de lengua, juegos de palabras, ironías que, sumados a la agilidad expositiva, confieren liviandad a la materia relatada, en este caso, por una Madame a sus clientes. La parodia farsesca de la historia oficial termina con la toma del poder por parte de la niñez que canta: "El Poder Joven a la calle salió / y a ustedes mismos les decimos que ¡no!/ ¡Que nunca más, no señor, no vamos a tolerar/ tanta censura, cárcel y represión,/ falsos decretos, falsa revolución,/ patrioteras, guerras, persecución". En la misma línea revisionista y con procedimientos propios de la parodia, Ricardo Monti (Buenos Aires, 1944) presenta una obra cuyo extenso título, que recuerda el de los libros de aventura, traduce el tono de farsa que la caracteriza: *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* (1971). Una sucesión de momentos selectos de la historia argentina (tiempos de Yrigoyen, Uriburu, el gobierno de Perón, la revolución del '55, el desarrollismo, Onganía hasta un final circense) apunta a que el Teatro –personaje narrador y director de la obra que se representa– pueda explicar la situación del presente y provocar en el espectador la iniciativa para la transformación social. La década del '70 significa también para Pavlovsky la definición hacia un teatro político, que se había iniciado con *La cacería* (1969), se intensifica en *El señor Galíndez* (1963) y llega a su máxima expresión con *Telarañas* (1977) –obra que le valió la persecución política y el exilio en Brasil y España–. En un marco costumbrista, la historia de *El señor Galíndez* se centra en la vida cotidiana de Beto y Pepe, dos hombres de mediana edad a la espera de órdenes de un jefe ausente en la obra. Con el desarrollo de la acción, se conoce que los personajes son torturadores y la misión a realizar es una despiadada sesión de tortura. *Telarañas,* que presenta una familia de clase media capaz de desatar escenas de mucha violencia es, según el propio autor, "un alegato contra el fascismo representado en el problema familiar".



Javier Portales y Luis Brandoni en una escena de *La nona* de Roberto M. Cossa, en una puesta de Carlos Gorostiza (Teatro Lasalle, 1977)



Luis Brandoni y Pepe Soriano en una escena de *Gris de ausencia,* de Roberto Cossa, con dirección de Carlos Gandolfo presentada en Teatro Abierto

Teatro contra la vigilancia

Las tendencias teatrales surgidas y alimentadas en la década del '60 un nuevo realismo, el absurdismo y las vertientes políticas que se habían visto acalladas con el advenimiento de la dictadura, encuentran un espacio de resurgimiento y renovación a principios de los '80 a partir de una intensa actividad de resistencia, denuncia y cuestionamiento. Un hecho puntual desencadenó el movimiento: la aprobación en 1979, por parte del Ministerio de Educación de la Nación, de un plan de estudios para la carrera de Actor Nacional en el Conservatorio, que excluía las asignaturas de "Teatro Argentino" y de "Historia Argentina". En el proyecto dictatorial de desnacionalización cultural, se consideró que la Argentina "no tenía" teatro. Como reacción ante el atropello, fueron convocados autores, actores, directores, escenógrafos, músicos, vestuaristas, técnicos para un espectáculo público compuesto por obras de aproximadamente 30 minutos de duración y escritas para ser estrenadas en la ocasión. Esta "movida" inédita en el país –que nació de la idea de un grupo de autores dramáticos, integrado por Dragún, Cossa, Somigliana y Gorostiza– fue financiada por Argentores y el dramaturgo Abel Santa Cruz, aunque se realizó con un mínimo de producción y se presentó en el horario de las 18.00 para permitir que los participantes pudieran continuar con su rutina por la noche en otros espacios teatrales. Se acordó el trabajo *ad honorem* y el precio de la entrada con un valor a la mitad de la de cine. Se llamó al acontecimiento *Teatro Abierto* y estuvo entroncado con el sistema teatral de los '60, al punto de ser considerado una segunda fase de aquel movimiento, en tanto materializó algunos de sus preceptos fundamentales, como la articulación entre nuevas estéticas y el realismo, la politización en el tratamiento de los temas y una constante renovación del lenguaje. Sus protagonistas se vieron urgidos por revertir el deterioro y la decadencia resultante después de más de una década de prohibiciones, atentados, persecuciones, "listas negras", exilios soportados tanto en el ámbito teatral como el social. En el prólogo a la edición de un volumen de las obras que participaron en esta primera convocatoria –la venta de los primeros ocho mil ejemplares se agotó rápidamente–, una suerte de manifiesto grupal, una voz colectiva, señala: "En principio, la idea fue organizar una muestra representativa del teatro argentino contemporáneo, reveladora de su vitalidad y vigencia tantas veces negada o soslayada; promover el encuentro creativo de la gente de teatro; ejercitar en fraterna solidaridad nuestro derecho a la libertad de expresión; recuperar para el teatro de arte un público en permanente disminución (...); investigar en la práctica nuevas formas de producción que nos liberen de un esquema chatamente mercantilista". A partir de estas premisas, veintiún obras se escribieron para el ciclo, sin ninguna restricción estética o ideológica. El teatro del *Picadero* fue elegido para el estreno de las piezas. Una semana después, fue incendiado –se cree– intencionalmente, pero la causa de un grupo se transformó en la de otros artistas, intelectuales y productores del espectáculo, quienes ofrecieron re-

> "En mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso que en otros países sólo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: la posibilidad de decir algo."
> Osvaldo Dragún



Oscar Viale

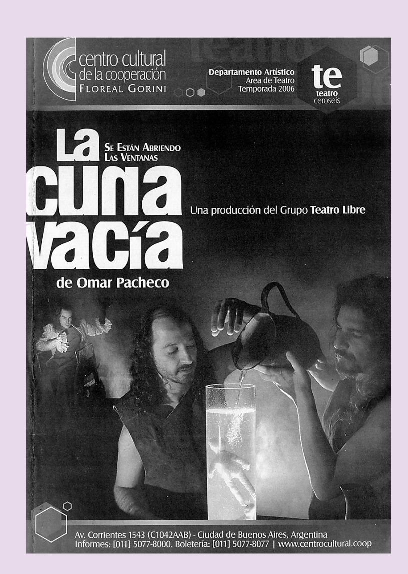
cursos y salas alternativas para que se continuara con las representaciones previstas, entre ellos Alejandro Romay. Jorge Luis Borges adhirió con un mensaje escrito: "Estoy con ustedes, en defensa de la cultura". A partir del reinicio de la actividad en el teatro *Tabarís*, el compromiso creció y el éxito de público se multiplicó. Las obras que se pusieron en el '81 fueron: *Papá querido*, de Bortnik; *Gris de ausencia,* de Cossa; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago; *Mi obelisco y yo,* de Dragún; *For export*, de Esteve; *El 16 de octubre*, de Elio Gallipoli; *Decir sí,* de Gambaro; *Cositas mías,* de Jorge García Alonso; *El acompañamiento*, de Gorostiza; *Criatura*, de Eugenio Griffero; *Lejana tierra prometida*, de Halac; *La cortina de abalorios*, de Monti; *Lobo... ¿estás?*, de Pacho O'Donnell; *La oca,* de Carlos Pais; *Tercero incluido,* de Pavlovsky; *Coronación*, de Roberto Perinelli; *Chau, rubia*, de Víctor Pronzato; *Desconcierto*, de Diana Raznovich; *El nuevo mundo*, de Somigliana; *Trabajo pesado*, de Máximo Soto, y *Antes de entrar dejen salir,* de Viale. Las propuestas eran heterogéneas pero compartían un norte común: hablar de los tiempos violentos que acompañaron los años de dictadura y de los efectos de esta sobre las personas. Por ejemplo, *Papá querido* se construye alrededor de tres hermanos reunidos a causa de la muerte de su padre; antes vivían desunidos y es posible que, a partir de este momento, se conozcan y se quieran. El padre les deja en herencia las cartas que ellos mismos le habían escrito y que constituyen su propia historia personal, para que se reconozcan, además, en su propio pasado. El mensaje se explicita en el texto que recitan a coro y que cierra la obra: "Querido papá: (...) de vos he aprendido que cada uno es responsable por toda la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor en el mundo" y que, junto a esto, los unirá en el futuro la defensa de sus ideas y el no inclinarse ante nadie. *Gris de ausencia* habla del desarraigo de los exiliados, a partir de la historia de una familia de hijos de inmigrantes italianos que debió volver a su tierra de origen para descubrir que allí no son más que extranjeros; el más afectado es el abuelo, que sueña con volver a ver a sus amigos de Buenos Aires, repitiendo el gesto de cuando era muchacho y, recién llegado a la Argentina, había querido regresar a Italia; mientras que los más jóvenes, lejos de identificarse con la tierra de sus abuelos, buscan en otros puntos de Europa un espacio para iniciar sus vidas. *El acompañamiento* presenta a un personaje nostálgico del pasado y decidido a cambiar el presente insatisfactorio, cumpliendo el sueño de ser cantor exitoso como Gardel, pero anclado en falsas expectativas, lo que revela la tendencia argentina al éxito fácil y al ensueño que impide el accionar concreto sobre la realidad. La acción de *Lejana tierra prometida* gira en torno de dos hombres y una mujer que quieren dejar el país porque sus vidas no encuentran un porvenir seguro. Sueñan con un lugar utópico entre Suiza, Francia e Italia, donde el hijo que la mujer espera pueda garantizarse un futuro. *La cortina de abalorios* refiere a la esclavitud de un pueblo, alienado por el imperialismo.

Dos encuentros más se repitieron en 1982 y 1983, en los teatros *Odeón* y *Margarita Xirgú*, pero las nuevas condiciones del país –la Guerra de Malvinas y el final del Proceso Militar– pudo distraer el interés del público por los espectáculos a los que no asistió con el original entusiasmo; a lo que se sumó que la participación de 34 obras hacía más difícil la convocatoria de directores y elencos de manera gratuita.

Teatro Abierto 1981 es un hito en la historia de la escena nacional porque significó afirmar la concepción del teatro como manifestación colectiva liderada por objetivos comunes, reconstruir la identidad del teatro nacional y fortalecer la relación con el público, en su dimensión estética y comunicativa.

La travesía de la escritura

La libertad de expresión interrumpida durante la última dictadura militar produjo, en el ámbito teatral, un espacio de resiliencia, es decir, de resistencia frente a la destrucción del proyecto cultural nacional y el desarrollo de la capacidad de proteger la propia integridad a pesar de las difíciles condiciones que debían sortearse contra el atropello del autoritarismo. En otras palabras, el intento de superar la crisis y salir fortalecido y transformado por ella caracterizó *Teatro Abierto,* que confirmó la continuidad de la escena argentina. El teatro como práctica política halló nuevo cauce, caído el Proceso, en el *Teatroxlaidentidad (TxI)* que –según declaración institucional– "nació en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y de niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar". El ciclo se inició en 2000 con la autoconvocatoria de más de 500 actores, dramaturgos, murgueros, músicos, productores, escenógrafos y técnicos que, asociados a la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo y junto a ellas, pusieron en escena, en 2001, *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego en el Centro Cultural "Ricardo Rojas". Arte y denuncia se aunaron para facilitar la comunicación con el público, entre el cual podría haber "chicos que dudan sobre su identidad", para el grupo, "la" identidad, en tanto que las "historias individuales se inscriben en el proyecto colectivo". De manera sostenida hasta hoy, *TxI* renueva la cartelera con variados espectáculos, siempre atentos a la reflexión y a la toma de conciencia social, en distintas partes del país y también en España. *El nombre* (ciclo 2001), de Griselda Gambaro, es el breve monólogo de una sirvienta que cambia de nombre con cada señor o señora a los que asiste. "Un nombre vale lo que otro", afirma. Pero, en realidad, el nombre –que es revelador de la identidad de la persona–, si se sustrae, la anula. Por eso el canto de la sirvienta, que da fin al soliloquio, se convierte "en un largo, interminable grito", imagen acústica de la herida provocada en los hijos de desaparecidos que les arrebataron sus padres, sus verdaderos nombres y su identidad. *Violeta clandestina* (ciclo 2002), de María Gabriela Ini, constituye otro de los textos más poéticos de la muestra, que se cierra con la letanía del coro: "El secreto es el origen la sangre es una música que aturde extirpar con paciencia los rasgos del origen el secreto es el origen". *Contracciones* (ciclo 2001), de Marta Betoldi, que hace prevalecer el sentido de lo maternal, explicita la idea de que los lazos del afecto y la memoria permiten la supervivencia frente a las injusticias, la violencia e incluso la muerte. "La obra habla de dos mujeres embarazadas que le escriben un diario a su bebé por nacer. La historia de una de ellas transcurre en tiempos de la dictadura militar, pero en realidad no se trata de señalar sólo una circunstancia histórica, sino que es una obra que habla de la identidad, de la violencia hacia la mujer", dice su director Mario Pasik. *La cuna vacía* (2006), con dirección y guión de Omar Pacheco, en homenaje a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y en el marco de conmemoración de los 30 años del golpe de Estado, despliega la presencia de una pareja "desaparecida" a la que le sustraen el hijo; la de un personaje colectivo, el de las madres en busca de los cuerpos y de la verdad; y la de un prestidigitador que, abusando de su poder, manipula a todos hasta la destrucción. Esta es solo aparente porque una voz en off, que recita o canta, asegura que la historia no termina mientras haya madres que no se resignan a ser "vaciadas" de sus entrañas: "¿Cómo habrá sido tu destierro?/ ¿Qué indefinidas ventanas/ podrán detener tu vuelo?/ Sabe que te busco y sólo me detengo/ para reconocer tu latido que me llama./ Se están abriendo las ventanas/ y hay pájaros volando".



Portada del programa de *La cuna vacía*, de Omar Pacheco, en una producción del Grupo Teatro Libre (Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini", 2006)

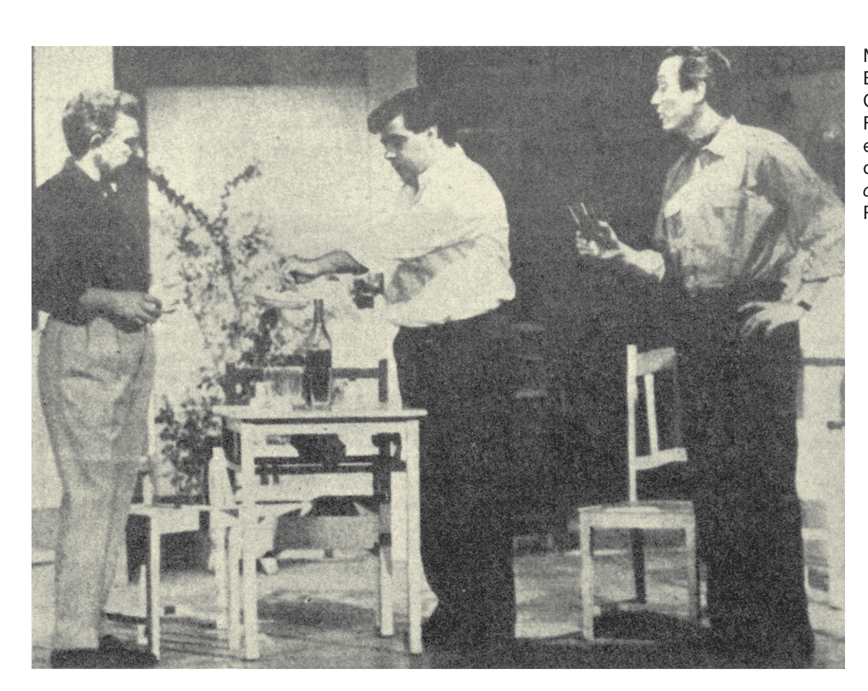
Antología

"(...)

Peluquero (*triste y mortecino*): Imposible. (*Se mira en el espejo. Se pasa las manos por las mejillas, apreciando si tiene barba. Se toca el pelo que lleva largo, se estira los mechones.*)
Hombre: Y a usted, ¿quién le corta el pelo? ¿Usted? Qué problema. Como el dentista. La idea me causa gracia. (*El peluquero lo mira. Pierde seguridad.*) Abrir la boca y sacarse uno mismo una muela... No se puede... Aunque un peluquero, sí, con un espejo... (*Mueve los dedos en tijeras sobre su nuca*) A mí, qué quiere, meter la cabeza en la trompa de otros, me da asco. No es como el pelo. Mejor ser peluquero que dentista. Es más... higiénico. Ahora la gente no tiene... piojos. Un poco de caspa, seborrea. (*El Peluquero se abre los mechones sobre el cráneo, mira como efectuando una comprobación, luego mira al Hombre.*) No, usted no. ¡Qué va! ¡Yo! (*Rectifica.*) Yo tampoco... Conmigo puede estar tranquilo. (*El Peluquero se sienta en el sillón. Señala los objetos para afeitar. Hombre mira los utensilios y luego al Peluquero. Recibe la precisa insinuación. Retrocede.*) Yo... yo no sé. Nunca...
Peluquero (*mortecino*): Anímese. (*Se anuda el paño blanco bajo el cuello, espera pacíficamente.*)
Hombre (*decidido*): Dígame, ¿usted hace con todos así?
Peluquero (*muy triste*): ¿Qué hago? (*Se aplasta sobre el asiento.*)
Hombre: No, ¡porque no tiene tantas caras! (*ríe sin convicción*). Una vez que lo afeitó uno, los otros ya... ¿qué van a encontrar? (*El Peluquero señala los utensilios.*) Bueno, si usted quiere, ¿por qué no? Una vez, de chico, todos cruzaban un charco, un charco maloliente, verde, y yo no quise. ¡Yo no!, dije. ¡Que lo crucen los imbéciles!
Peluquero (*triste*): ¿Se cayó?
Hombre: ¿Yo? No... Me tiraron, porque... (*se encoge de hombros*) les dio... bronca que yo quisiera... arriesgarme. (*Se reanima*) Así que... ¿por qué no? Cruzar el charco o... después de todo, afeitar, ¿eh? ¿Qué habilidad se necesita? ¡Hasta los imbéciles se afeitan! Ninguna habilidad especial. ¡Hay cada animal que es pelu..! (*se interrumpe. El Peluquero lo mira, tétrico*) Pero no. Hay que tener pulso, mano firme, mirada penetran...te para ver.... los pelos... Los que se enroscan me los saco con una pincita. (*El Peluquero suspira profundamente.*) ¡Voy, voy! No sea impaciente. (*Le enjabona la cara.*) Así. Nunca vi a un tipo tan impaciente como usted. Es reventante. (*Se da cuenta de lo que ha dicho, rectifica.*) No, usted es un reventante dinámico. Reventante para los demás. A mí no... No me afecta. Yo lo comprendo. La acción es la sal de la vida y la vida es acción y... (*Le tiembla la mano, le mete la brocha enjabonada en la boca. Lentamente, el Peluquero toma un extremo del paño y se limpia. Lo mira.*) Disculpe. (*Le acerca la navaja a la cara. Inmoviliza el gesto, observa la navaja que es vieja y oxidada. Con un hilo de voz.*) Está mellada.
Peluquero (*lúgubre*): Impecable.
Hombre: Impecable está. (*En un arranque desesperado.*) Vieja, oxidada y sin filo, ¡pero impecable! (*Ríe histérico*) ¡No diga más! Le creo, no me va a asegurar una cosa por otra. ¿Con qué interés, no? Es su cara. (*Bruscamente.*) ¿No tiene una correa, una piedra de afilar? (...)"



Griselda Gambaro, *Decir Sí*. En: *Griselda Gambaro. Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.



Miguel Narciso Bruse, Juan Carlos Gené y Federico Luppi en una escena de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa

“(...)

Carlos.- Bueno, pongamos por caso usted...
Alicia.- No, por favor; yo no sirvo como ejemplo. Hablemos de usted mejor.
Carlos.- Está bien, acepto, aunque de mí hay muy poco que hablar. Mi caso es uno de tantos... (*Bebe un trago.*) Mi familia quería que yo fuese un profesional... médico, dentro de lo posible. (*Irónico.*) Mi padre era electricista y su mayor aspiración fue siempre un hijo doctor. Así que terminé la escuela secundaria e ingresé a medicina... (*Bebe otro trago y enciende un cigarrillo.*) ¿Realmente le interesa que le cuente todo esto?
Alicia.- Siga por favor.
Carlos.- (*Luego de una pausa.*) Nunca fui lo que se dice un estudiante aventajado; me gustaba mucho el café, las chicas. Pero así y todo fui aprobando materias hasta que llegué a quinto año... y bueno, abandoné. (*Vuelve a beber.*)
Alicia.- (*Con extrañeza*) Pero... ¿por qué?
Carlos.- Simplemente porque llegué a la conclusión de que curar enfermos no era mi vocación; que me había equivocado.
Alicia.- Pero le faltaba poco.
Carlos.- Bueno, entonces me dije que tenía que hacer algo y me embarqué como electricista en un barco de carga. Conocía bastante la profesión y comencé a navegar.
Alicia.- ¡Oh, qué maravilloso!
Carlos.- (*Con una sonrisa.*) No, no fue tan maravilloso. Conseguí una plaza en un barco que hacía el viaje hasta Curazao y volví a Buenos Aires. Curazao, Buenos Aires... Buenos Aires, Curazao... Así durante cuatro años. Después del primer viaje ya no había nada más que ver. Bueno, finalmente abandoné también la navegación. Ni médico ni marino. (*Bebe un trago. Luego, con marcada indiferencia.*) ¿No toma más?
Alicia.- (*Que permanecía pensativa*) ¿Eh? No, no, gracias... (*Pequeña pausa.*) Lo que no entiendo es qué tiene que ver todo esto con la libertad de vivir, como usted la llama.
Carlos.- (*Hace una pausa. La mira.*) En estos momentos tengo dos caminos; emplearme en una de mis varias profesiones, casarme, tener hijos o... esperar.
Alicia.- ¿Esperar?
Carlos.- Sí, esperar. El primer camino es más sencillo. Sé hacer muchas cosas y no me resultaría difícil alcanzar una buena posición. Pero eso significaría darle un rumbo definitivo a mi vida, renunciar para siempre a algo que verdaderamente me guste... sería perder mi libertad a esperar. ¿Entiende? Viviendo así, en cambio, sé que en cualquier momento puedo hacer lo que se me antoja... ¡Irme a la China si eso me hace feliz! (...)

Roberto Cossa, *Nuestro fin de semana*. En *Teatro 1*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987. Escena IV.

Bibliografía

DUBATTI, JORGE, *El teatro sabe*, Buenos Aires, Atuel Libro Imagen, 2005.
DUBATTI, JORGE, "Estudio preliminar". En: Eduardo Pavlosky, *Teatro Completo I*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
DUBATTI, JORGE, "El teatro como crítica de la sociedad". En: Cella, Susana (dir.), *La irrupción de la crítica*, en Jitrik, N. (dir.), *Historia Crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
DUBATTI, JORGE, "Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires". En: *www.teatrodelpueblo.org.ar.* Consultado el 10/7/06.
ESPINOSA, PEDRO, "Carlos Somigliana: entre el desencanto y la esperanza". En: *www.teatrodelpueblo.org.ar.* Consultado el 10/7/06.
FREIRE SUSANA, "Los últimos 25 años (1979-1995)". En: Ordaz, Luis, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1999.
Giela, Miguel Angel, "Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 81". En *www.teatrodelpueblo.org.ar.* Consultado el 10/7/06.
MONTELEONE, JORGE, "El teatro de Ricardo Monti". En: *www.teatrodelpueblo.org.ar.* Consultado el 10/7/06.
PAVLOVSKY, EDUARDO, *Teatro del '60*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.
PELLETTIERI, OSVALDO, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2001.
PELLETTIERI, OSVALDO, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, 2001.
PELLETTIERI, OSVALDO, *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1994.
PELLETTIERI, OSVALDO (comp.), *Teatro argentino de los '60: polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.
TRASTOY, BEATRIZ, "La oclusión de los discursos en Griselda Gambaro". En: *www.teatrodelpueblo.org.ar.* Consultado el 10/7/06.
www.teatroporlaidentidad.net/. Consultado el 25/7/06.

Ilustraciones

P. 973, Archivo privado SM.
P. 970, ESTEVE, PATRICIO, *La gran histeria nacional / Palabras calientes*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.
P. 962, *Historia General del Arte en la Argentina*, t. IX, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
P. 971, *Lyra*, año XXXV, Nº 234/236, Buenos Aires, 1977.
Tapa, P. 965, P. 971, P. 975, ORDAZ, LUIS, *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
P. 967, PAVLOVSKY, EDUARDO, *Teatro Completo I*, Buenos Aires, Atuel Teatro, 2003.
P. 963, *Primera Plana*, a. VII, nº 336, Buenos Aires, 3 al 9 de junio de 1969/a. VIII, nº 397, Buenos Aires, septiembre 8, 1970.
P. 964, SOMIGLIANA, CARLOS, *Amor de ciudad grande*, Buenos Aires, Falbo Librero Editor, 1965.
P. 968, P. 969, *Teatro*, año XX, Nº 57, Buenos Aires, noviembre de 1999.

Auspicio:



gobBsAs